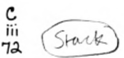
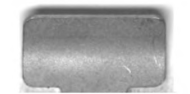
Der Pasiphae-Sar...

Carl Robert







VIERZEHNTES HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM

DER PASIPHAE-SARKOPHAG

VON

CARL ROBERT

MIT VIER TAFELN.

HALLE.
MAX NIEMEYER.
1890.



HEINRICH HEYDEMANN

geb. 28. August 1842, gest. 10. October 1889.

Zum ersten Mal erscheint das Hallische Winckelmannsprogramm von anderer Hand, als der, die es gegründet und anderthalb Jahrzehnte hindurch gepflegt hat. Als ächter Schüler Eduard Gerhards hat HEINRICH HEYDEMANN die schöne Sitte, den Geburtstag Winckelmanns als archäologischen Festtag zu begehen und durch eine archäologische Festgabe zu feiern auch an unserer Hochschule eingeführt, die allein von allen preussischen Universitäten den Ruhm besitzt, den Stifter der archäologischen Wissenschaft zu ihren akademischen Bürgern zu zählen. Selbstlos und treu, wie in seinem ganzen Wesen und Wirken, nur der Sache seiner Wissenschaft ergeben, die er schwärmerisch liebte, so tritt uns HEYDEMANN auch in diesen Blättern entgegen, die ich als ein mir anvertrautes Vermächtniss meines Vorgängers betrachte und, so gut ich kann, fortzuführen mich bemühen werde. HEYDEMANN hat dem ersten Hallischen Winckelmannsprogramm die Worte zum Geleit gegeben, mit denen Goethe das Andenken Winckelmanns feiert. Dem Andenken des Stifters der Hallischen Winckelmannsprogramme möchte ich die Worte widmen, die einst O. Jahn dem dahingeschiedenen Gerhard nachgerufen hat und die für seinen geistverwandten Schüler ebenso zutreffen wie für den Meister: „Den treuen Freund werden alle im Herzen behalten, die ihn erkannt haben; der Name des Forschers wird mit der Wissenschaft, der seine ganze Kraft gewidmet war, fortleben.“

I.

In der *Salle des Saisons* des Louvre ist an hoher und wenig augenfälliger Stelle eine Sarkophagplatte angebracht, auf die selbst der archäologische Besucher höchstens einen flüchtigen Blick zu werfen pflegt, ohne zu ahnen, dass sie von einem Sarkophag herrührt, der durch die Schönheit der Formengebung und die Originalität der Erfindung unter seines Gleichen einen hohen Rang einnahm und im sechszehnten Jahrhundert die Freude der Künstler und Kunstliebhaber war. Durch Überarbeitung und Ergänzung entstellt vermag die Platte in ihrem jetzigen Zustand nur noch durch die Singularität ihrer Darstellung die Aufmerksamkeit des Beschauers zu erregen. Sie stellt nämlich — auch in dieser Beziehung unter den Sarkophagen ein Unicum — die Geschichte der Pasiphae und ihrer Leidenschaft zu einem schönen Stiere dar. So willkürlich der Ergänzer vorgegangen ist, hat er doch die ursprüngliche Composition nicht so weit zu verwischen vermocht, dass nicht der Sinn der Darstellung kenntlich geblieben wäre. Und so konnte schon der erste Herausgeber des Monuments, der kein Geringerer war, als eben der Mann, dessen Andenken diese Blätter gewidmet sind, JOHANN JOACHIM WINCKELMANN [1]), die richtige Deutung der Gesammtdarstellung geben; ihm sind, zuweilen Einzelheiten berichtigend, CH. G. HEYNE [2]), MILLIN [3]), E. Q. VISCONTI [4]), SAINT-VICTOR [5]) und CLARAC [6]) gefolgt [7]), und heute gilt wohl allgemein die Erklärung in der Form für gesichert, wie sie O. JAHN in seinen Archäologischen Beiträgen S. 242 f. ausgeführt hat. Danach hätten wir drei Scenen zu unterscheiden. In der

1) *Monumenti antichi inediti* 1767 II no. 93.

2) *Opp.* V 55.

3) *Gall. myth.* 132, 487; die Abbildung nach WINCKELMANN. Die Abbildung bei BARBAULT *Monumens antiques* pl. 48, 2 ist gleichfalls aus WINCKELMANN entnommen.

4) *Appendice alla Notizia del Museo Napoleone* no. 342 (= *Opere varie* IV p. 459); VISCONTI et CLARAC *Description des Antiques du Musée royal* 1820 p. 38 no. 71.

5) Im Text zu BOUILLON *Musée des Antiques* III (*Bas-reliefs*) pl. 20, 1, einem schönen und sehr genauen Stich.

6) *Description du Musée Royal des Antiques du Louvre* 1830 p. 34 no. 71 (wörtlich aus der ersten Ausgabe von VISCONTI und CLARAC wiederholt); *Musée de sculpture* II p. 627 no. 227; die dort II *Planches* 164 no. 71 gegebene Abbildung ist weit ungenauer als der Stich BOUILLONS.

7) Die Besprechungen von BÖTTIGER Kunstmythologie I S. 341 und CREUZER Symbolik IV S. 104 sind werthlos.

ersten beräth sich die liebeskranke Pasiphae mit Daedalus; die früheren Erklärer sahen in dieser Figur meist einen Hirten; in der zweiten verfertigt Daedalus die hölzerne Kuh; in der dritten naht sich Pasiphae dem fertigen Werk, vor dem sie der Meister erwartet. Da aber keine der drei Originalpublicationen von WINCKELMANN, BOUILLON und CLARAC auf die Ergänzungen Rücksicht nimmt, musste die Erklärung im einzelnen vielfach fehlgehen; eine genaue Scheidung des Alten und des Neuen und eine Erörterung der Geschichte des Monuments wird so zwar das Hauptresultat der bisherigen Erklärung nicht erschüttern, wohl aber einer Reihe von einzelnen feinen Zügen, die durch die Ergänzung verwischt sind, zu ihrem Rechte verhelfen.

Die auf Taf. I als No. 1 wiedergegebene Zeichnung ERNST EICHLERS[8]) giebt den gegenwärtigen Zustand der Platte[9]) mit möglichster Treue wieder. Alle ergänzten Theile sind durch punktirte Linien bezeichnet. Da nun genau dieselben Ergänzungen schon auf der Abbildung bei WINCKELMANN erscheinen, so müssen sie älter sein, als die Überführung der Platte nach Paris. Gleich der überwiegenden Mehrzahl der im Louvre befindlichen antiken Skulpturen gehört nämlich auch dieses Relief zu den im Jahre 1806 durch NAPOLEON von den BORGHESE erworbenen Stücken. In Rom hatte die Platte zusammen mit vielen anderen Reliefs zur Decoration der Aussenseite von Villa Borghese gedient; dort war es auch, wo sie WINCKELMANN sah und zeichnen liess. Sie hatte ihren Platz an der nach Westen orientirten Hauptfaçade über dem am weitesten nach links gelegenen Bogen des Porticus, wo man auch auf den alten Stichen dieser Palastseite unser Relief noch aus den flüchtigen Umrisslinien soweit erkennen kann, um die Identität festzustellen. Fast zwei Jahrhunderte hat es diese Stelle eingenommen; denn auch die alten Beschreibungen der Villa thun seiner Erwähnung, ohne freilich den Sinn der Darstellung zu verstehen. Der älteste Perieget der Villa Borghese, der Guarda-robba des Hauses, MANILLI sieht in dem Relief eine allegorische Verherrlichung des Reichthums, der Abundantia; er schreibt p. 33 seiner im Jahre 1650 erschienenen *Villa Borghese: Nel quinto* (nämlich dem fünften der über den fünf Bogen des Porticus eingemauerten Reliefs) *viene espressa l'Abbondanza, dove si vede una Donna à sedere con un putto innanzi, e con un panno di dietro, sicome è intagliata in una Medaglia di Domiziano. Vi sono ancora due Villani, un de' quali stà premendo il latte da una vacca: con molte altre figure, ordinate tutte à simbolleggiar l'Abbondanza.* Sicherlich ist MANILLI nicht der Urheber, sondern nur der Referent dieser Deutung, die zweifellos im Kreise der gelehrten und kunstsinnigen Freunde des DON MARCANTONIO BORGHESE aufgetaucht war, wenn sie nicht von diesem selbst herrührt. Eine flüchtige Ähnlichkeit der sitzenden Pasiphae in der ersten Scene mit der fälschlich für Abun-

---

8) Die Erlaubniss zu einer vorläufigen Publication dieser für das Corpus der Sarkophag-Reliefs bestimmten Zeichnung hat der Generalsecretar des Kaiserlich Deutschen archäologischen Instituts Herr Professor CONZE von der Central-Direction zu erwirken und mittelst Rescripts vom 15. August zu ertheilen die Gewogenheit gehabt. Ebenso hat die G. GROTE'sche Verlagsbuchhandlung die Benutzung der für dasselbe Corpus bestimmten Negative alter Handzeichnungen in zuvorkommendster Weise gestattet. Endlich schulde ich meinem verehrten Freund, Herrn Professor LOUIS JACOBY, für vielfache freundliche Hilfe bei der Herstellung der Tafeln aufrichtigen Dank.

9) Die Höhe beträgt 0,85, die Länge 2,38.

dantia gehaltenen Figur der Kaiserin auf einer Medaille der Domitia, nicht des Domitian[10]), wie MANILLI sagt, bildete die Grundlage der Deutung; in den beiden anderen Scenen, die man einheitlich zusammenfasste, glaubte man wirkliche Kühe dargestellt, und der Gehilfe des Daedalus, der auf seinem Schemel hockend den einen Hinterfuss der hölzernen Kuh zurechthämmert, wurde als melkender Kuhhirt missverstanden. Rechts also Scenen des Landlebens mit seinen Segnungen, links die Göttin des Überflusses in eigener Person. Bei MANILLIS Amtsnachfolger DOMENICO MONTELATICI finden wir die Deutung auf die Abundantia aufgegeben. In seiner im Jahre 1700 erschienenen *Villa Borghese fuori di porta Pinciana*, die bei aller Abhängigkeit von MANILLI doch in der Beschreibung der Kunstwerke, namentlich der Reliefdarstellungen, wesentlich genauer ist, schreibt er p. 145: *E nella quinta tavola si scorge da una parte una donna in piedi tutta velata, con un putto, e un' altra figura accanto; nel mezzo vi sono quattro Villani espressi in diverse attitudini attorno à due Vacche; dall' altro lato vi stà una donna sedente con un panno sopra le spalle, e di contro à lei un putto, ed un' huomo in piedi; e dalle teste dell' istessa tavola miransi altre due figure di fanciulli alati con serte di fiori nelle mani.* Nur die Deutung auf ländliche Scenen ist also beibehalten, aber die Ausdrucksweise ist sehr vorsichtig und vor allem ist der melkende Hirte aus der Beschreibung verschwunden. Im schärfsten Gegensatz zu dieser Zurückhaltung begegnet uns schon sechszehn Jahre später eine mythologische Deutung, der man eine gewisse Originalität nicht absprechen kann. ANDREAS BRIGENTIUS aus Padua veröffentlichte im Jahre 1716 seine *Villa Burghesia vulgo Pinciana poetice descripta*, die, wenn sie auch im grossen und ganzen nur ein in lateinische Hexameter umgesetzter MONTELATICI ist, doch auch hier und da neue Erklärungsversuche der Monumente enthält, deren Urheber freilich keineswegs BRIGENTIUS selbst zu sein braucht. Der Pasiphaeplatte sind lib. III p. 53 folgende Verse gewidmet:

> *dum supplex illic vitulas propellit ad Aras*
> *rustica turba hominum, sacris et Foemina vittis*
> *dum caput obnubit, laesae devota paratur*
> *victima Latonae. longo nam diva labore*
> *fessa viae, Lycio quondam relevare petivit*
> *fonte sitim; ast undam immanes vetuere Coloni.*
> *humano indigni fuerant quod nomine Agrestes,*
> *vidisses totidem limoso in gurgite ranas.*

Den Anlass zu dieser Deutung gab natürlich die bekannte Erzählung Ovids von der Verwandlung der lykischen Bauern, die der ermatteten Leto den erbetenen Trunk versagen und verderben, in Frösche, *Met.* VI 316—381; an der Stelle des Frevels war, wie der lykische Führer dem thebanischen Erzähler bei Ovid berichtet hat, der gekränkten Leto zur Sühne ein Opferaltar errichtet worden V. 325 f.:

> *ecce lacu medio sacrorum nigra favilla*
> *ara vetus stabat, tremulis circumdata cannis,*

10) COHEN *Descr. des Médailles Impériales* I pl. 18, 10.

und weiter aus der Rede des Lykiers V. 331 ff.:

— *non hac, o iuvenis, montanum numen in ara est.*
— *ille suam vocat hanc, cui quondam regia coniunx*
— *orbem interdixit, quam vix erratica Delos*
— *orantem accepit, tum cum levis insula nabat.*

Nicht ungeschickt hat BRIGENTIUS oder sein Gewährsmann auf diesen Stellen die Erklärung des Reliefs aufgebaut. Die Scene links wurde auf die ermattete, um einen Trunk flehende Leto bezogen; der Amor an ihren Knieen galt für den kleinen Apollo, die Figur des Daedalus für einen der lykischen Bauern. Die beiden anderen Scenen, die wie bei MANILLI und MONTELATICI für eine einheitliche Darstellung galten, sollten das erste Sühnopfer, das die verschonten lykischen Bauern der erzürnten Leto an dem neuerrichteten Altar bringen, vor Augen führen. Die Kühe waren die Opferthiere, die verhüllte Pasiphae in der Scene rechts die Priesterin. Alle diese Irrgänge der Interpretation waren im wesentlichen dadurch veranlasst, dass man das Gestelle und die Rollen unter den Kühen übersah und desshalb an lebende Thiere dachte. WINCKELMANN war es vorbehalten durch scharfe Betrachtung des Originals den wahren Thatbestand festzustellen, darauf gestützt die zweite und dritte Scene richtig zu scheiden und die Interpretation, hier wie so oft, aus dem Bann der römischen Dichtung heraus in die richtige und freie Bahn zu lenken.

Und doch war WINCKELMANN nicht der erste, der die richtige Erklärung fand. Auch in diesem Fall war das Wahre schon längst gefunden worden, aber wieder in Vergessenheit gerathen. Im Cinquecento galt das Relief bei allen, die es kannten, für eine Darstellung des Pasiphaemythos. Der sog. Codex Berolinensis des Berliner Kupferstichcabinets[11]) enthält auf Fol. 10 eine von der Hand des Genueser Malers GIROLAMO FERRARI herrührende Zeichnung, die auf unserer Taf. II unter 1a reproducirt ist. Sie ist aus einem grösseren und kleineren Blatt, die offenbar dem Skizzenbuch des Künstlers entnommen sind, zusammengeklebt; der Schnitt befindet sich links von der Figur des Daedalus. Das grössere Blatt trägt in seiner rechten unteren Ecke die liegend geschriebene Nummer LXI. Die Zeichnung ist zuerst in Kreide angelegt und dann, bis auf das Gebäude, den Baum und den Amor an der rechten Ecke, mit der Feder nachgezogen. Auf der Rückseite des kleineren Blattes hat der Künstler Folgendes notirt: *Questo è un pilo di marmo scolpitovi dentro la presente storia come si può ancora oggi vedere con le teste del detto a carte 61. 62: detto pilo fu messo giu in belvedere da Pio IIII. e di bella maniera. dicono gli antiquarj essere la storia di Pasife, quando fece fabricare la vacca per volersi congiugnere col toro.* Die hier erwähnten *carte* 61. 62 mit den Zeichnungen der zugehörigen Schmalseiten sind gleichfalls im Codex Berolinensis erhalten; die erste Fol. 28 ist auf unserer Taf. II unter 2a, die zweite Fol. 4 ebenda unter 3a reproducirt. Beide Zeichnungen sind mit Kreide ausgeführt, der Grund ist leicht getuscht. Der römische Aufenthalt GIROLAMO FERRARIS fällt unter die

11) S. über ihn TH. SCHREIBER bei CONZE in den ERNST CURTIUS gewidmeten Historischen und philologischen Aufsätzen S. 101; vgl. Antike Sarkophag-Reliefs S. XI.

Regierung des Papstes GREGOR XIII. (1572—1585). Damals also stand der Sarkophag, dessen Darstellung die „Alterthumsgelehrten" richtig auf den Pasiphaemythos deuteten, noch unzersägt und unergänzt, wie ihn die Zeichnung zeigt, im Belvedere des Vatican. Man wusste auch noch, dass er diesen Platz unter dem Pontificat PIUS des VIERTEN (1559—1565) erhalten hatte.

Bis zu diesem Zeitpunkt, also der Mitte des Cinquecento, lässt sich die Geschichte des Sarkophags zurückverfolgen. Ein früheres Zeugniss als die Notiz FERRARIS habe ich nicht aufzutreiben vermocht. Ob der Sarkophag erst unter PIUS IV. ausgegraben oder von einem anderen Standort nach dem Belvedere versetzt worden ist, ob er früher in einer Kirche stand oder, worauf die Verletzung der Vorderseite hinzudeuten scheint, als Brunnen- oder Waschtrog diente, muss durchaus unentschieden bleiben. Aber aus der Zeit nach seiner Versetzung in das Belvedere und vor seiner Einmauerung in Villa Borghese sind uns noch zwei weitere Handzeichnungen erhalten. Die eine, die auf Taf. III unter Nr. 1 e in facsimilirtem Lichtdruck wiedergegeben ist, befindet sich im Besitz des Herrn A. W. FRANKS in London (Fol. 23). Sie gehört zu den aus zerschnittenen Skizzenbüchern stammenden Blättern, die zusammen mit den Resten des von CASSIANO DAL POZZO angelegten *Museo cartaceo* aus dem Besitz des Card. ALBANI nach England gelangten, bei denen es aber unentschieden ist, ob sie schon von DAL POZZO selbst oder erst von ALBANI erworben sind.[12]) Die Zeichnung rührt von demselben Künstler her, wie die von mir Antike Sarkophag-Reliefs II S. 230 b I aufgezählten Blätter, deren eines dort auf Taf. XXXIII unter 79ª im Facsimile gegeben ist. Alle diese Blätter enthalten auf beiden Seiten Zeichnungen, und so sind auch auf der Rückseite des Pasiphaeblattes zwei Frauenstatuen skizzirt, deren eine mir mit der bei DE' CAVALIERI *Antiqu. stat. urb. Romae I et II liber* tav. 7 abgebildeten, damals gleichfalls im Belvedere befindlichen identisch schien. Die drei Figuren von der rechten Ecke mussten, da die Breite des Blattes nicht ausreichte, links unten angebracht werden, wobei die beiden Frauenköpfe zwischen die Füsse der Figuren von der oberen Zeichnung nothdürftig eingezwängt und der Kopf des Amor an der Ecke wegen mangelnden Platzes ganz weggelassen wurde. Die Zeichnung zeigt die Vorderseite vollständig, also ergänzt; aber es kann nicht zweifelhaft sein, dass diese Ergänzungen nicht etwa am Original angebracht, sondern von dem Künstler selbst in seiner Zeichnung zugesetzt sind. Auch auf seinen anderen Blättern pflegt dieser Künstler stets die verlorenen Theile aus eigner Phantasie zu ergänzen, und er hat dies Verfahren mit den meisten Zeichnern des Cinquecento gemein, denen es vor allem auf die Composition ankam, daher sie in ihren Skizzenbüchern stets ein künstlerisches Ganze herstellten, auf die Treue der Wiedergabe, selbst auf die stilistische, nur wenig achtend. Männer, die, wie FERRARI und der Zeichner des Coburgensis, den Zustand des Originals mit peinlicher Treue wiedergeben, stehen in ihrer Zeit ganz vereinzelt da. Die Ergänzungen der Zeichnung weichen überdiess von den später am Original angebrachten erheblich ab, und dass die Vorderseite vor ihrer Einmauerung in Villa Borghese schon einmal und, zwar anders als jetzt, ergänzt gewesen sein sollte, erscheint wenig glaublich. Dazu kommt, dass einzelne Partieen, die bei der Ergänzung

12) S. Antike Sarkophag-Reliefs S. XI f.

bereits abgebrochen waren oder damals abgearbeitet wurden, auf der Zeichnung des Anonymus noch genau so erscheinen, wie bei FERRARI, so der linke Hinterfuss der Kuh in der zweiten und der Amor auf dem Rücken der Kuh sowie der rechte Arm des Daedalus in der dritten Scene. Es darf somit als gesichert gelten, dass der Anonymus, der nach dem Stil seiner Zeichnungen etwa dem Ende des Cinquecento angehört, den Sarkophag noch in demselben Zustand gesehen hat, wie FERRARI. Wahrscheinlich stand er damals noch im Belvedere, jedesfalls war er noch unzersägt.

Von noch grösserem Interesse ist die zweite auf Taf. IV unter 1c gleichfalls in facsimilirtem Lichtdruck reproducirte Zeichnung, mehr freilich noch für die Datirung des Sammelbandes, dem sie angehört, als für die Geschichte und Erklärung des Monuments. Sie findet sich auf Fol. 61 des zusammen mit dem grössten Theil der POZZO-Sammlung nach Windsor gelangten Band XVIII, der in mehrfacher Hinsicht, vor allem durch die öfters beigefügten Angaben über den Standort der Monumente, von besonderer Wichtigkeit ist.[13]) Derselbe Band enthält auf Fol. 9 Zeichnungen der uns schon aus FERRARIS Skizzenbuch bekannten Schmalseiten, die gleichfalls auf unserer Tafel IV unter Nr. 2c und 3c im Facsimile wiedergegeben sind. Wie bei dem Anonymus, erscheint auch hier die Vorderseite ergänzt; dies würde an sich nicht befremden, da der Zeichner dieses Bandes überhaupt die verstümmelten Figuren zu ergänzen pflegt, und dass seine Ergänzung sich nicht mit der des Anonymus deckt, ist im Grunde selbstverständlich. Aber frappirend ist, dass diese Ergänzungen an einzelnen Stellen in auffälligster Weise mit den wirklich am Original angebrachten Ergänzungen übereinstimmen. Das gilt vor allem von der Ergänzung der männlichen Figur, die in der Mittelscene ihren Platz links hinter der hölzernen Kuh hat. Der Anonymus lässt sie den Kopf nach links wenden und mit beiden hoch erhobenen Armen eine Last tragen; der Zeichner des XVIII. Windsor-Bandes lässt sie den Kopf nach rechts wenden, den linken Arm auf den Rücken der Kuh legen und den rechten hoch emporheben, und fast genau so ist die Figur jetzt am Original ergänzt. Ebenso hat der Zeichner das rechte Hinterbein der Kuh ergänzt, das sowohl bei FERRARI als dem Anonymus fehlt, und über dem gebückten Arbeiter wenigstens mit einem flüchtigen Strich den Thorbogen angedeutet, beides in Übereinstimmung mit den gegenwärtigen Ergänzungen des Originals. Wenn man sich dadurch zu der Annahme gedrängt fühlen muss, dass die Zeichnung erst nach dem bereits ergänzten Original angefertigt ist, so wird man durch einen Blick auf die dritte Scene wieder anderen Sinnes; denn hier ist die Figur des Daedalus ganz anders dargestellt als auf dem ergänzten Original; während sie dort den rechten Unterarm nach unten gekehrt auf den Rücken der Kuh legt, hebt sie ihn in der Zeichnung hoch empor. Ohne Zweifel kommt der Zeichner dem Richtigen hiermit viel näher, als der Ergänzer; denn das in FERRARIS Zeichnung noch erhaltene Stückchen des Unterarms zeigt, dass er keineswegs nach unten gekehrt und gesenkt, sondern nach oben gekehrt und erhoben war, wenn auch nicht gerade so stark, wie in der Zeichnung. Dagegen stimmt wieder in einem anderen Punkt die Zeichnung mit dem gegenwärtigen Zustand des Originals

13) S. MICHAELIS *Anc. Marbl. in Great Britain* § 50 u. p. 718.

überein; es fehlt der Amor, den noch FERRARI und der Anonymus auf dem Rücken der hölzernen Kuh gezeichnet haben; er muss also in der Zwischenzeit weggebrochen oder weggemeisselt worden sein. Danach scheint es zwar einerseits ausgeschlossen, dass die Zeichnung nach der Ergänzung des Reliefs ausgeführt worden ist; andererseits ist aber die Übereinstimmung zu gross, um zufällig zu sein. Ich sehe aus diesem Dilemma nur einen Ausweg, der aber nach jeder Richtung hin eine befriedigende Lösung bietet; die Zeichnung ist hergestellt, während die Restauration des Reliefs ausgeführt oder wenigstens geplant wurde. Das setzt freilich voraus, dass Zeichner und Ergänzer in gewissen Beziehungen zu einander standen oder wenigstens einander kannten, eine Voraussetzung, die indessen nicht die geringste Schwierigkeit hat. Zugleich lässt sich dann die Zeichnung bis aufs Jahr genau datiren; denn niemand wird zweifeln, dass die Ergänzung der Platte und das Auseinandersägen des Sarkophags zeitlich zusammenfallen und dass beides geschah, als die Vorderseite an der Façade des Casinos ihren Platz finden sollte, wie denn überhaupt damals sämmtliche für die Aussenwände des Gebäudes bestimmten Reliefs zum Theil in sehr weitgehender Weise ergänzt und überarbeitet wurden.[14]) Im Jahre 1615 war der prächtige von GIOV. VENSANZIO FIAMMENGO ausgeführte Bau vollendet, und in dieses oder allenfalls das vorhergehende Jahr muss die Einmauerung des Reliefs fallen, in einem dieser beiden Jahre also auch die Zeichnung angefertigt sein.

Sollten über die Richtigkeit dieses Ansatzes noch Zweifel bestehen, so wird ein Blick auf die übrigen in demselben Bande enthaltenen Zeichnungen solcher Reliefs, die an Villa Borghese eingemauert waren, sie zerstreuen. Es sind, von dem Pasiphaesarkophag und seiner einen später zu besprechenden Schmalseite abgesehen, folgende:

Fol. 11 (48)[15]) Iphigenie. Antike Sarkophag-Reliefs II 169.
„ 35 (67) Iason. „ „ „ II 189.
„ 56 (58) Erotenwettfahrt. CLARAC 190, 218.
„ 57 (58) „ „ 190, 217.
„ 59 (59) Knaben in der Palästra. CLARAC 187, 223.
„ 62 (93) Gespann. „ 164, 316.

Von diesen Reliefs hatten der Knaben- und die beiden Erotensarkophage an dem nördlichen Flügel der Westseite, der Iphigenien- und der Iason-Sarkophag an der Ostseite, und zwar letzterer in sehr beträchtlicher Höhe, ihren Platz. Das Verhältniss der Zeichnungen zu dem gegenwärtigen Zustand des Reliefs ist nun durchaus verschieden. Fol. 35. 57. 62 geben die Vor-

14) Vgl. namentlich Antike Sarkophag-Reliefs II 215.

15) Die eingeklammerten Nummern sind auf den Zeichnungen in der rechten unteren Ecke angebracht und bezeichnen die ursprüngliche Reihenfolge der Blätter, die aber keineswegs alle erhalten sind. Das Pasiphaeblatt hat 65. Hie und da ist eine systematische Ordnung unverkennbar; 13. 14. 16 enthalten Meerwesen, 22. 23. 24. 28. 29 mythische und genrehafte Jagddarstellungen, 31—35 u. 37 Endymion, dazwischen 36 eine der Composition nach verwandte Rheadarstellung, 40—42 Achill auf Skyros, 44—47 und 49—55 Amazonen, dazwischen 48 eine Iphigeniendarstellung, 56. 58—60 Erotenspiele, 73—77. 79 schwebende Eroten, dazwischen 78 Niobiden, 96—110 bacchische Scenen; aber stricte durchgeführt ist, wie man schon aus dieser Probe sieht, die Anordnung nicht.

lage genau mit ihren gegenwärtigen Ergänzungen wieder, also wie sie an Villa Borghese eingemauert waren; davon ist die Zeichnung des Iason-Sarkophags Fol. 35 desshalb besonders beachtenswerth, weil ihn noch der Coburgensis rechts wesentlich vollständiger zeigt; und doch muss die Zeichnung vor der Einmauerung hergestellt sein, da der hohe Platz eine auch nur einigermassen richtige Aufnahme ausschloss. Dagegen giebt Fol. 56 den einen Erotensarkophag ohne Ergänzungen und mit der jetzt abgesägten rechten Ecke, Fol. 57 den anderen Erotensarkophag mit den verschollenen Schmalseiten, also vor der Zersägung. Eine besondere Stellung nimmt die Zeichnung auf Fol. 11 ein; sie zeigt das Sarkophagfragment mit dem jetzt entfernten modernen Stück, das auch MONTELATICI[16]) sah, als das Relief an Villa Borghese angebracht war. Aber die beigeschriebene Notiz: *alli chiavari in casa* zeigt, dass die Ergänzung älter ist, als die Einmauerung an Villa Borghese und dass die Zeichnung angefertigt wurde, als das Relief noch nicht im Besitz des Cardinals SCIPIONE BORGHESE war. Alles dies zusammengenommen macht es wahrscheinlich, dass der Zeichner oder sein Auftraggeber zu Card. BORGHESE in gewissen Beziehungen um jene Zeit gestanden hat, als die für die Decoration des Casinos bestimmten Reliefs erworben und ergänzt wurden. War dieser Zeichner oder war der Auftraggeber CASSIANO DAL POZZO?

Im Herbst des Jahres 1611 war der damals einundzwanzigjährige Piemontese CASSIANO DAL POZZO von Siena nach Rom gekommen, wo er zum grossen Aerger seines Vaters sich weniger mit Jurisprudenz als mit antiquarischen und naturhistorischen Studien beschäftigte. Zu den Persönlichkeiten, auf die ihn sein besorgter Vater immer wieder hinwies und zu denen er auch zweifellos den väterlichen Mahnungen gehorsam in Beziehungen trat, gehört in erster Linie der Cardinal BORGHESE.[17]) Die Zeichnungen des XVIII. Windsor-Band tragen äusserlich ein ganz ähnliches Gepräge, wie die Blätter des eigentlichen *Museo cartaceo*; die im Princip beabsichtigte, aber nicht pedantisch durchgeführte Anordnung nach dem Gegenstand der Darstellung, die durchlaufende Nummerirung in der rechten unteren Ecke, ja auch die Technik der Zeichnung ist beiden gemeinsam. Diese kleine Sammlung von Zeichnungen ist entweder das Vorbild oder die Vorstudie für das spätere grossartig angelegte *Museo cartaceo* gewesen. Ich habe Antike Sarkophag-Reliefs S. XII (vgl. S. 115) als die Periode, in der die Zeichnungen angefertigt sind, den Zeitraum von 1585 bis 1615 bezeichnet. Der Endpunkt dieses Zeitraums ergab sich mir aus dem Verhältniss der Zeichnungen zu den Borghesischen Stücken; der Anfangspunkt, der nur die Zeit bezeichnen soll, über die nicht zurückgegangen werden darf, ist ziemlich willkürlich gegriffen und beruht wesentlich darauf, dass der in der Sammlung enthaltene Achilles-Sarkophag II 25 notorisch geraume Zeit vor 1594 gefunden worden ist. Doch ist es klar, dass die Zeichnung auch bedeutend später fallen kann. Die Gleichartigkeit aller in dem Bande enthaltenen Zeichnungen macht überdiess eine Vertheilung auf den grossen Zeitraum von dreissig Jahren wenig wahrscheinlich. Von dieser Seite her scheint also der Annahme nichts im Wege zu stehen, dass die

16) a. a. O. p. 169.

17) GIAC. LUMBROSO *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo* in den *Miscellanea di storia italiana* XV p. 136 ff.

Sammlung in den Jahren 1612—1615 entweder von DAL POZZO selbst oder in dessen Auftrag angelegt worden ist, aber Gewissheit wird sich erst erlangen lassen, wenn alle in dem Bande gezeichneten Monumente auf ihre Geschichte bis zum Jahre 1615 hin untersucht sind. Doch mögen zwei Punkte, die auf eine weitere Zurückdatirung führen könnten, schon jetzt erörtert werden. Fol. 12 und Fol. 28 enthalten zwei an der Rückseite von Villa Medici eingemauerte Reliefs [18]), die notorisch diesen Platz 1611 schon lange inne hatten; aber die Stelle ist nicht so hoch, dass sich nicht vom Erdboden aus ganz gut eine Zeichnung anfertigen liesse, wie dies denn auch thatsächlich noch später geschehen ist. [19]) Bedenklicher ist der zweite Punkt; Fol. 98 enthält eine Zeichnung des jetzt in Pal. Barberini befindlichen Marsyas-Sarkophags [20]) mit der Notiz: *dal Sigr. Ottavio Capranica.* Nun sind bekanntlich die Antiken des Pal. Capranica im Jahre 1584 an den Card. MEDICI verkauft worden; unter den wenigen von dem Verkauf ausdrücklich ausgenommenen Stücken befindet sich der Marsyas-Sarkophag nicht. [21]) Andererseits lässt er sich aber auch mit keinem der im Inventar von 1584 [22]) ausdrücklich aufgeführten Stücke identificiren, doch könnte er immerhin unter den *undice faccie di pili di più sorte* mit einbegriffen sein. Ist dies der Fall — und dass der Sarkophag schon in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts bekannt war, lehrt die Zeichnung des Coburgensis Fol. 115 (155) — so würde die Anlage des Sammelbandes XVIII mindestens bis 1584 zurückgehen. Andererseits ist aber doch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass DON OTTAVIO CAPRANICA das Stück erst später erworben oder vielleicht zurückerworben hat. Die Frage liesse sich natürlich durch Vergleichung der Notizen mit der aus zahlreichen Briefen bekannten Handschrift POZZOS leicht entscheiden, doch war es mir bisher nicht möglich diese Vergleichung anzustellen.

Nach ihrer Einmauerung ist die Platte noch einmal für das eigentliche *Museo cartaceo* des DAL POZZO gezeichnet worden; doch ist diese Windsor III 69 erhaltene Zeichnung, da sie genau den gegenwärtigen Zustand des Reliefs wiedergiebt, ohne kritischen Werth.

Durch die Zeichnung FERRARIS haben wir auch die beiden Schmalseiten des Sarkophags, die seit 1615 von der Vorderseite getrennt sind, kennen gelernt. Beide sind uns auch heute noch erhalten. Die linke [23]), die auf unserer Tafel I unter Nr. 2 nach EICHLERS Zeichnung abgebildet ist, hat alle Schicksale der Vorderseite getheilt und durch einen seltsamen Zufall nach ihrer Überführung in das Louvre ihren Platz in unmittelbarer Nähe von dieser, also gleichfalls in der *Salle des Saisons* gefunden. Da man die Zusammengehörigkeit mit der Pasiphaeplatte nicht ahnte, hielt man das Relief für die linke Ecke einer Sarkophag-Vorderseite. Die drei jugendlichen

---

18) MATZ und VON DUHN Antike Bilderwerke in Rom II 2347 und 2290.

19) Für das eigentliche *Museo cartaceo* des DAL POZZO, 2290 bei FRANKS 57, 2347 Windsor IX a 18; letzteres auch noch einmal für das Institut *Mon. d. Inst.* III tav. 18, 1.

20) MATZ und VON DUHN a. a. O. II 3158, theilweise abgeb. GERHARD Ant. Bildw. 85, 2.

21) S. *Documenti inediti par servire alla storia dei Musei d' Italia* IV p. V.

22) Abgedruckt *Documenti inediti* IV p. 377 ff.

23) Höhe 0,76, Breite 0,85.

Helden benannten E. Q. VISCONTI und CLARAC[24]) Achill, Patroklos und Automedon; sie glaubten, dass der Moment dargestellt sei, wo Achill seinem Freunde die Rüstung leiht, hielten also das Ganze für eine Illustration zur Ilias. SAINT-VICTOR[25]) schloss sich dieser Deutung an; CLARAC[26]) motificirte die Deutung später dahin, dass er den Rest einer Darstellung von Briseis Wegführung erkennen wollte, während WELCKER[27]) unter Beibehaltung der VISCONTI'schen Deutung glaubte, dass die drei Helden nach den brennenden Schiffen blickten. OVERBECK[28]) lehnte mit Recht alle diese Erklärungen ab.

Vor ihrer Überführung nach Paris war die Schmalseite an der Südseite der Villa Borghese, und zwar an dem nach dem Privatgarten gelegenen Theil in der untersten Reliefreihe eingemauert gewesen. MANILLI[29]) bezeichnet die Darstellung als *un Dio assiso, rappresentante forse Marte, con due Soldati*; MONTELATICI[30]) beschreibt sie folgendermassen: *trè figure d' huomini ignudi, due in piedi, ed uno à sedere con la spada, lo scudo, e la corazza dopo le spalle.* Wie ein Vergleich mit den Zeichnungen des FERRARI (2 a) und des XVIII. Windsor-Bandes (2 e) lehrt, ist die Platte vor ihrer Einmauerung rechts wesentlich gekürzt worden, indem der Altar und die Flügel des Amor abgesägt wurden. Dass die Windsor-Zeichnung den Altar noch hat, ist ein weiterer Beweis für ihre Aufertigung vor der Einmauerung.

Anders erging es der rechten Schmalseite, die auf Taf. I 3 wieder nach EICHLERS Zeichnung abgebildet ist. Da sie in ähnlicher Weise gekürzt ist, wie die rechte, und auf genau dieselbe Grösse gebracht ist, wie diese, sollte sie gewiss ursprünglich gleichfalls eingemauert werden; da sie sich aber mit keinem der bei MANILLI und MONTELATICI beschriebenen Reliefs identificiren lässt, ist diese Absicht offenbar nicht ausgeführt, sondern die Platte in die Magazine gebracht worden. So erklärt es sich auch, wie sie der Entführung nach Paris entgehen konnte. Erst im Jahre 1832 ist sie durch NIBBYS Publication[31]) bekannt geworden; damals hatte sie schon denselben Platz, wie jetzt im dritten Zimmer der Villa Borghese, dem der „Iuno Pronuba". Offenbar gehört sie zu den Stücken, die DON CAMILLO BORGHESE, nachdem seine 1815 gemachten Versuche, die nach Paris gelangte Sammlung wiederzuerlangen, gescheitert waren, zum Ersatz in der Villa aufstellte, *„parte traendoli da' palazzi suburbani dove giaceano dimenticati e negletti"*, wie NIBBY sagt. Die in ihrer Isolirung absolut unverständliche Darstellung bezeichnete

---

24) E. Q. VISCONTI et CLARAC *Description des Antiques du Musée Royal* 1820 p. 38 no. 70 (= CLARAC *Description du Musée Royal des Antiques du Louvre* 1830 p. 33 no. 70).

25) Im Text zu BOUILLON *Musée des Antiques* III *(Bas-rel.)* pl. 23, 1, wo das Relief zum ersten Mal publicirt ist.

26) *Musée de sculpture* II p. 659 no. 242; die Abbildung II pl. 112 no. 70, danach bei INGHIRAMI *Galleria omerica* II tav. 253.

27) Allgem. Hall. Literatur-Zeitung 1836 I S. 612 in der Anzeige von INGHIRAMI.

28) Her. Gall. S. 424.

29) *Villa Borghese* p. 49.

30) *Villa Borghese* p. 178.

31) *Monumenti scelti della Villa Borghese* tav. 16 p. 59.

Nibby als *filosofo sacrificante*, und zwar dachte er speciell an Apollonios von Tyana, der in Begleitung der personificirten Pythagoreischen Philosophie, die als Cappadocierin gekleidet sei[32]), dem isthmischen Poseidon ein unblutiges Opfer darbringe; den allein übrig gebliebenen Amor an der Säule erklärte er für eine Athletenstatue „*sotto le forme d' un Genio*". Umgekehrt ging Braun[33]) gerade von diesem Amor aus und erklärte darauf gestützt den Tempel für den des Eros von Thespiä, den Opfernden aber für Hesiod, eine Deutung, die sogar in die modernen Reisehandbücher übergegangen ist.[34])

II.

In der Zeichnung Ferraris, die uns den Sarkophag unzersägt, unergänzt und in wesentlichen Punkten vollständiger giebt, wenn sie sich freilich auch im Detail nicht immer genau erweist, ist uns die kritische Grundlage erhalten, von der jeder Versuch der Interpretation auszugehen hat. Für die Auffassung der Scene links wird allerdings nichts wesentlich Neues gewonnen. In einem durch ein Parapetasma[1]), von dem der linke Zipfel antik ist, angedeutetem Gemach sitzt die liebeskranke Pasiphae; die auf dem Schoss ruhenden Hände sind verschränkt[2]), bekanntlich im Altertum nicht ein Gestus der Ruhe, sondern gewaltsam bekämpfter innerer Aufregung.[3]) An ihre Knie schmiegt sich Amor. Es ist das bekannte, namentlich gern für die liebeskranke Phaedra verwandte Compositionsschema, über das zuletzt Kalkmann[4]) ausreichend gehandelt hat. Pasiphae richtet ihr Antlitz[5]) auf den vor ihr stehenden Daedalus, der das Arbeitergewand, die Exomis, trägt, und sich mit der linken Achsel auf einen langen Stab stützt, auf dem auch seine rechte Hand ruht. Der allerdings stark überarbeitete Kopf ist deutlich bärtig, wie ihn auch der Anonymus und der Zeichner von 1 b wiedergegeben haben, während er bei Ferrari fälschlich bartlos erscheint. Dass die Scene die Berathung Pasiphaes mit Daedalus darstellt, hat, wie bereits oben bemerkt, zuerst O. Jahn erkannt.

In der zweiten Scene sind drei Arbeiter mit der Herstellung der hölzernen Kuh beschäftigt, die auf einem mit Rollen versehenen Brett steht. Antik ist an der Kuh nur das Hintertheil; der Kopf ist modern, ebenso das rechte Hinterbein, das überhaupt nicht ergänzt werden durfte,

---

32) Nibby a. a. O. p. 60 *sembra che con questa figura siasi voluto indicare la origine del filosofo nato in Tyana, rappresentando una donna in costume di Cappadocia, e la filosofia da lui professata, che non ammetteva sagrificii cruenti.*

33) Die Ruinen und Museen Roms S. 538 Nr. 8. Vgl. auch Beschreibung der Stadt Rom III 3 S. 239 Nr. 8.

34) Es ist ein wunderliches Zusammentreffen, dass auch in einem anderen Fall dasselbe Porträt bald für Hesiod bald für Apollonios erklärt worden ist; ich meine die in mehreren Exemplaren erhaltene Porträtbüste, über die zuletzt Paul Wolters Jahrb. d. arch. Inst. V S. 213 in vortrefflicher Weise gehandelt hat.

1) Richtig ergänzt 1 b, 1 c; ausgelassen 1 a.

2) Richtig 1 a, unklar 1 c, der Anonymus 1 b lässt sie mit beiden Händen einen tellerartigen Gegenstand halten.

3) Vgl. Sittl Die Gebärden der Griechen und Römer S. 23 A. 6. Antike Sarkophag-Reliefs II S. 184.

4) Arch. Zeit. 1883 S. 123.

5) Fälschlich gesenkt 1 b.

während die Ergänzung des linken verkehrter Weise unterblieben ist. FERRARIS Zeichnung zeigt nämlich das linke Hinterbein noch vollständig erhalten, die des Anonymus wenigstens noch den Huf. Wenn dagegen bei FERRARI das rechte Hinterbein fehlt, so beruht dies keineswegs auf eine Verletzung des Originals, das vielmehr an dieser Stelle im Wesentlichen intact gewesen ist. Das rechte Hinterbein ist nämlich noch gar nicht an die Kuh angesetzt; vielmehr hält es ein jugendlicher Arbeiter, der, nur mit einem Schurz bekleidet, neben der Kuh auf einem niedrigen Schemel sitzt, in der linken Hand und bearbeitet es mit dem Hammer.[6] Der Fehler der jetzigen Ergänzung liegt also darin, dass der auf dem Brett erhaltene linke Hinterhuf mit dem rechten Oberschenkel verbunden worden ist. In anderer Weise hat der Anonymus 1 b die Darstellung missverstanden, indem er den von dem Arbeiter gehaltenen Hinterfuss mit dem rechten Oberschenkel verband. Offenbar dachte er sich die Darstellung so, dass die von ihm für lebend gehaltene Kuh sich den Fuss verletzt habe, und dass der kauernde Mann, den er wohl für einen Hirten hielt, die Verletzung untersuche, daher er ihn mit der Rechten eine Bewegung des Bedauerns machen lässt und auch seinem Gesicht den Ausdruck des Bedauerns giebt. Da also die hölzerne Kuh nur mit drei Beinen auf dem Brett ruht, ist ein zweiter Arbeiter bemüht die unsicher stehende zu stützen, indem er sich kraftvoll gegen sie anstemmt und den linken Arm unter ihren Leib schiebt. Die Zeichnung des Anonymus 1 b giebt das ursprüngliche Motiv gewiss besser und richtiger wieder, als die schwächliche Ergänzung des Originals. Noch verfehlter freilich ist die Ergänzung des dritten Arbeiters. Es ist ein kräftiger nur mit dem Schurz bekleideter Mann, der den linken Fuss auf das Gestell der Kuh setzt und den rechten Arm emporhob. Den linken Arm lässt die Ergänzung und in Uebereinstimmung mit ihr die Zeichnung 1 c auf dem Rücken der Kuh ruhen. Aber die starke Anspannung der linken Körperseite lässt erkennen, dass dieser Arm gleichfalls gehoben war und dass beide Arme eine ziemlich schwere Last trugen. Auch hier hat also die Ergänzung des Anonymus 1 b das ursprüngliche Motiv richtig getroffen, wenn es auch zweifelhaft bleiben muss, ob der Kopf nach links gewendet war. Schwieriger ist die Frage zu beantworten, welcher Art die mit beiden Armen über oder auf dem Kopf getragene Last war. Sowohl auf den Columbariumbildern vom Esquilin[7] als auf dem pergamenischen Altar[8] findet sich eine ganz ähnliche Figur; aber dort handelt es um den Bau einer Stadtmauer und um die Errichtung eines Altars, und der getragene Gegenstand war wahrscheinlich ein Quaderstein, wovon natürlich hier nicht die Rede sein kann. Es liegt ja nahe, an die Treppe zu denken, die in der vierten Scene unter der Kuh angebracht ist, aber mehr als eine Möglichkeit von vielen ist das nicht. Ebenso unentschieden muss es bleiben, womit der über dem Rücken der Kuh verbleibende leere Raum ausgefüllt war; nur so viel darf zuversichtlich behauptet werden, dass die jetzige Ergänzung, die das Gebäude und den Baum der dritten Scene sich über den ganzen Hintergrund der zweiten Scene ausdehnen lässt, gänzlich verkehrt ist. Möglich wäre

---

6) Die Hand mit dem Hammer ist auf 1 a und 1 c übersehen.

7) *Mon. d. Inst.* X tav. 60 parete II b.

8) Jahrb. d. arch. Inst. III S. 93 V.

dass hinter der Kuh noch ein vierter Arbeiter angebracht war, der sie von der anderen Seite stützte; aber auch dass durch aufgehängtes Handwerksgeräth die Werkstatt des Daedalus als Schauplatz der Handlung bezeichnet gewesen sei, wäre denkbar.

Aber wo ist Daedalus selbst? Dass der die Last hebende Arbeiter am linken Ende der Scene nicht Daedalus sein kann, wie O. JAHN, durch die verkehrte Ergänzung irre geleitet, annahm, versteht sich von selbst. Schon die Bekleidung mit dem Schurz statt mit der charakteristischen Exomis, die Dädalus in der ersten und der dritten Scene trägt, hätte von dieser Benennung zurückhalten sollen. Von der Gewandung des die Kuh stützenden Mannes ist nur der untere Theil antik, so dass sich nicht entscheiden lässt, ob es, wie der Ergänzer und der Anonymus annahmen, ein Schurz oder ob es die Exomis war. In letzterem Falle wäre diese Figur Daedalus. Es ist aber auch möglich, dass Daedalus hinter der Kuh stand und endlich, dass er überhaupt nicht dargestellt war, in welchem Falle die zweite Scene der ersten gleichzeitig gedacht und beide als eine einheitliche Darstellung zusammenzufassen wären.

Die dritte Scene zeigt Meister Daedalus neben seinem fertigen Werk, unter dem bereits die Treppe angebracht ist, um der Pasiphae das Einsteigen zu erleichtern. Verkehrter Weise ist der Kopf des Daedalus jugendlich ergänzt, ein Fehler, in den auch der Anonymus 1 b verfallen ist. Ebenso verkehrt ist die Ergänzung des rechten Armes. Die Zeichnung FERRARIS lässt deutlich erkennen, dass der Unterarm gehoben, nicht gesenkt war. Da nun auf dem Rücken der Kuh deutlich eine Öffnung angegeben ist und ein darüber im Reliefgrund erhaltener Rest sicherlich von dem geöffneten Klappdeckel herrührt, wie auch auf zwei pompejanischen Bildern[9]) die Kuh mit geöffnetem Deckel, der allerdings etwas tiefer nicht am Rücken, sondern am Bug angebracht ist, dargestellt erscheint, so kann füglich nicht bezweifelt werden, dass der Anonymus 1 b wieder das Richtige getroffen hat, wenn er Daedalus mit der Rechten den Deckel halten lässt, wie er es auch auf einem der erwähnten pompejanischen Bilder (1208 HELBIG) thut. Die gesenkte Linke hielt gewiss ein Werkzeug, wie es auch der Ergänzer andeuten zu wollen scheint, vermuthlich, wie auf dem zweiten der pompejanischen Bilder (1206 HELBIG), den Hammer. Ein weiteres, sehr hübsches Motiv ist uns nun durch FERRARI und den Anonymus erhalten; über der Öffnung im Rücken der Kuh ist ein Amor angebracht. Der Anonymus scheint sich den Vorgang so gedacht zu haben, dass der Amor aus der Kuh herauskommt und von Daedalus, der eben die Klappe geöffnet zu haben scheint, mit Staunen betrachtet wird. FERRARIS Zeichnung, die gewiss das Original genauer wiedergiebt, lässt ihn auf dem linken Beine knieen und beide Arme gebeugt vorstrecken. Vermuthlich haben wir uns vorzustellen, dass er mit der Linken dem Daedalus den Klappdeckel halten hilft, während er mit der Rechten Pasiphae herbeiwinkt. Von einem zweiten Amor geleitet naht sich **Pasiphae** zögernden Schritts und nicht ohne einen Rest von Scham. Sie hat das Haupt mit dem Mantel bedeckt, den sie mit der bei FERRARI und dem Anonymus noch erhaltenen und jetzt im wesentlichen richtig ergänzten rechten Hand schamhaft vor die Wange zieht. Hinter ihr wird eine zweite Frau sichtbar, deren Haupt gleichfalls verhüllt

9) HELBIG Wandgemälde 1206. 1208; abgeb. *Mus. Borb.* XIV 1. VII 55.

ist. Ihre jetzt sehr verstossene rechte Hand legt sie auf den Kopf der Kuh. Da die Hand nicht ergänzt, sondern sicher antik ist, so muss es ein Versehen FERRARIS sein, wenn er die Frau mit dieser Hand einen Gestus der Verwunderung machen lässt. Übrigens ist es wohl nur eine Dienerin; für Venus dürfte weder die Verschleierung noch der Platz im Hintergrunde passen.

Über dem Rücken der Kuh wird ein viereckiges thurmartiges Gebäude sichtbar, aus desssen fensterartiger Öffnung ein mächtiger Baumast hervorragt, auf dem ein Vogel sitzt. Durch die Ergänzung getäuscht, die dieses Gebäude über die ganze zweite Scene hin fortführt, dachte WINCKELMANN an das von Daedalus erbaute Labyrinth, und man ist ihm in dieser Annahme ziemlich allgemein gefolgt, ohne sich die Frage vorzulegen, wie im Labyrinth Bäume wachsen konnten. FERRARIS Zeichnung lehrt, dass das Gebäude, gerade wie der Tempel auf der rechten Schmalseite, perspectivisch dargestellt war und dass es somit unmöglich ist, es noch viel weiter nach links fortgesetzt zu denken. Es war also eine thurmartige Anlage und, wenn aus dem Inneren ein mächtiger Baum seinen Ast hervorstreckt, so liegt die Annahme nahe, dass das Gebäude eben wesentlich zum Schutz und zur Umfriedigung dieses Baumes diente.[10]) Der Baum ist aber seinen Blättern nach eine Platane, und in Gortyn stand die heilige Platane, in deren Wipfel sich einst Zeus mit der Europa vermählt hatte[11]), die auch im Winter ihre Blätter nicht verlor, die Platane, die die Münzen von Gortyn als Wahrzeichen tragen[12]), und die auch auf der Talosvase[13]) angebracht ist, um als den Ort der Handlung die Insel Kreta zu bezeichnen. Um so weniger werden wir Bedenken tragen, auch in dem Baum auf der Sarkophagplatte, die ja gleichfalls einen auf Kreta spielenden Mythos illustrirt, die heilige Platane von Gortyn zu erkennen.[14])

An den Ecken schliessen Amoren mit Blumenkränzen in den Händen die Darstellung der Vorderseite ab. Es sind immer nur besonders sorgfältig gearbeitete Sarkophage aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts, die diese zierliche Decoration der Ecken aufweisen. Der Sarkophagarbeiter scheint denn auch in der That ziemlich selbständig mit den vorgefundenen Typen geschaltet zu haben, so dass ihm ein gutes Stück künstlerischer Erfindung zuzuschreiben ist. Die übrigen uns erhaltenen Darstellungen des Mythos lassen entweder Daedalus der sitzenden Pasiphae die fertige Kuh vorführen[15]), zeigen also Pasiphae, wie in der ersten, Daedalus, wie in der dritten

---

10) Vgl. BÖTTICHER Baumkultus der Hellenen S. 156.

11) S. O. JAHN Die Entführung der Europa auf antiken Kunstwerken S. 25 ff., der aber bei Theophrast *hist. pl.* I 15 *μυθολογοῦσι δὲ ὡς ἐπὶ ταύτῃ ἐμίγη τῇ Εὐρώπῃ ὁ Ζεύς* nicht die Änderung von HEMSTERHUIS *ὑπὸ ταύτῃ* billigen durfte; die überlieferte Lesart wird durch die Münzdarstellungen bestätigt und geschützt.

12) O. JAHN a. a. O. Taf. IX *e—k*; PERCY GARDENER *Types of Greek coins* IX 18—20.

13) *Bull. nap.* III tav. 5; Arch. Zeit. 1846 Taf. 44; Wiener Vorlegebl. Ser. IV Taf. V.

14) Ob auch der Vogel, vielleicht ein Kuckuk, Bedeutung hat, muss ich unentschieden lassen. Die A. 12 erwähnten Münzen von Gortyn lassen eine Sagenversion erschliessen, nach der Zeus, der in Stiergestalt die Europa nach Kreta geführt hat, sich dann mit ihr unter der Gestalt eines Adlers oder Kuckuks vermählt. Einmal (PERCY GARDENER a. a. O. IX 18) sitzt ausser dem Adler oder Kuckuk noch ein zweiter kleiner Vogel über Europa auf dem Baum.

15) So die pompejanischen Bilder bei HELBIG a. a. O. 1206—1208.

Scene des Sarkophags, oder sie lassen Pasiphae den Meister in seiner Werkstatt aufsuchen[16]), entsprechen also der zweiten Scene des Sarkophags mit Hinzunahme der Pasiphae der dritten Scene. Man sieht, wie der Künstler, dessen Werk wir um so mehr für eine Originalarbeit halten dürfen, als sich von einer Replik auch nicht der kleinste Rest gefunden hat, aus diesen beiden Typen seine drei Scenen entwickelt hat. Mit der Gemäldebeschreibung des älteren Philostrat[17]) hat die Mittelscene nichts gemein, als den Stoff. Ebenso ist sie von den Darstellungen auf etruskischen Urnen[18]) grundverschieden.

Was nun die Frage nach der litterarischen Quelle angeht, so enthalten die Scenen der Vorderseite keinen Zug, der sich nicht aus einer oberflächlichen Kenntniss der in der Kaiserzeit sehr populären Sage[19]) von selbst ergeben hätte. An eine bestimmte poetische Vorlage braucht desshalb zunächst nicht gedacht zu werden. Ganz anders stellt sich aber die Sache, wenn wir den Zusammenhang der Schmalseiten mit der Vorderseite zu ermitteln und die Bedeutung der dort dargestellten Scenen festzustellen suchen. Denn dass sie demselben Mythenkreis angehören, ist bei einem so sorgfältig gearbeiteten Sarkophag von vornherein vorauszusetzen, zumal die Fälle, wo die Schmalseiten andere Sagen behandeln als die Vorderseite, verschwindende Ausnahmen sind.[20])

Es empfiehlt sich von der rechten, in der Arbeit etwas vernachlässigten Schmalseite auszugehen Taf. I 3. Taf. II 3 a. Taf. IV 3 c. Sehr treffend hat Nibby[21]) das Charakteristische des dargestellten Vorgangs darin erkannt, dass ein unblutiges Opfer, ein Opfer von Früchten, dargebracht wird. Auch den Gott, dem dieses Opfer gilt und dem der dargestellte Tempel geweiht ist, hat bereits Nibby richtig bestimmt; es ist Neptun; denn der Giebelschmuck zeigt einen jugendlichen Triton, der in ein Muschelhorn stösst und in der Rechten ein Ruder trägt. An einen Tempel des Amor konnte man mit Braun nur so lange denken, als man die erhaltene Amorfigur für das einzige, somit für das Cultbild halten durfte. Seit wir aber durch die beiden alten Zeichnungen 3 a und 3 c gelernt haben, dass auch an der zweiten Säule ein Amor stand, kann über den decorativen Charakter dieser beiden Figuren kein Zweifel bestehen; und zwar scheinen sie, da ihre Füsse oberhalb der Säulenbasen stehen, als Säulenreliefs verstanden werden zu müssen. Der zweite hielt, wie Ferraris Zeichnung lehrt[22]), in der Linken eine brennende

16) So das Relief Spada Winckelmann *Mon. ined.* 94; Braun Zwölf Basreliefs Taf. 5; Schreiber Hellenistische Reliefbilder Taf. 8.

17) *Imag.* I 16.

18) Körte *I Rilievi delle Urne etrusche* II tav. 28, 1. 2; vgl. S. 79 f.

19) Vergil *Ecl.* VI 46, *Aen.* VI 25 und Servius zu diesen Stellen; Hygin *fab.* 40; Apollodor III 1, 3. 4.

20) Z. B. die Rückführung der Alkestis auf der rechten Schmalseite des einen Florentiner Koresarkophags, die aber doch wieder zu der Rückführung der Kore auf der anderen Schmalseite ein beabsichtigtes Gegenstück bildet; Gori *Inscript. ant.* III 35, Dütschke Ant. Bildw. in Oberitalien III S. 29 Nr. 64.

21) Vgl. oben S. 15.

22) Die Wiedergabe auf 1 c ohne Attribut und mit declamatorisch ausgestreckter Rechten beruht gewiss lediglich auf Flüchtigkeit

Fackel. Das Attribut des ersten sieht bei FERRARI wie ein Tympanon oder wie ein Kranz aus[23]), jetzt ist es als ein Palmzweig ergänzt, aber nach der Form des antiken Stücks und der Art, wie es getragen wird, möchte man lieber an einen Bogen denken. Dass der greise Mann, der mit langem Chiton, Mantel und Sandalen bekleidet, das Haupt mit der Königsbinde geschmückt, adorirend vor dem Tempel steht, nicht Hesiod oder Apollonios von Tyana sein kann, bedarf, nachdem die Zusammengehörigkeit des Reliefs mit der Pasiphae-Platte festgestellt ist, keines Beweises mehr. Es kann eben dieser Zusammengehörigkeit wegen füglich niemand anders sein, als König Minos. Schwieriger ist die das Fruchtopfer tragende Frau zu benennen, die mit Ärmelchiton, dickem gegürtetem und über den Kopf gezogenem Mantel und Sandalen bekleidet ist, überdiess unter dem Mantel noch ein dickes auch die Wangen bedeckendes Kopftuch zu tragen scheint und an der Stirn mit einem Diadem geschmückt ist. Die alten verfallenen Züge, die den Zeichner von 3 c zu dem Irrtum verleitet haben, dass die Figur männlich sei, schliessen die Deutung auf Pasiphae aus; eine blosse Dienerin aber kann sie wegen des Diadems nicht sein. Vielleicht darf man also an die Mutter des Minos, die greise Europa, denken. Ein Pinienbaum schliesst rechts die Scene ab. Als Inhalt der Darstellung hat sich uns also ergeben: Minos bringt, in Begleitung einer alten Frau, vielleicht seiner Mutter Europa, dem Neptun ein unblutiges Opfer dar.

Ehe wir den Zusammenhang dieses Vorgangs mit dem Pasiphae-Mythos erörtern, wollen wir zunächst auch die linke Schmalseite erledigen, die sich durch sorgfältigere Arbeit auszeichnet, Taf. I 2. Taf. II 2 a. Taf. IV 2 c. Drei Jünglinge, von denen der eine einen erhöhten Sitz einnimmt, der andere in der erhobenen Rechten ein Schwert trägt, der dritte die Rechte nachdenklich ans Kinn legt, blicken aufmerksam nach rechts. Was ihre Aufmerksamkeit fesselt, ist, wie die beiden alten Zeichnungen erkennen lassen, ein bekränzter und mit Früchten bedeckter Altar. Links hinter dem Sitzenden sind ein Schild und ein Schwert aufgehängt und steht ein Panzer am Boden. Eine eigentliche Handlung ist offenbar nicht dargestellt, es ist ein reines Situationsbild; aber das Interesse der Beteiligten concentrirt sich auch hier wieder auf ein unblutiges Opfer. Welche Bedeutung hat dieses für die Geschichte der Pasiphae?

Eine ausführliche Erzählung der Pasiphae-Sage ist uns nur bei Apollodor erhalten III 1, 3—4[24]). *Ἀστερίωνος* (der Stiefvater des Minos) *δὲ ἄπαιδος ἀποθανόντος Μίνως βασιλεύειν θέλων Κρήτης ἐκωλύετο. φήσας δὲ παρὰ θεῶν τὴν βασιλείαν εἰληφέναι, χάριν τοῦ πιστευθῆναι ἔφη, ὅ τι ἂν εὔξηται, γενήσεσθαι. καὶ Ποσειδῶνι θύων ηὔξατο ταῦρον ἀναφανῆναι ἐκ τῶν βυθῶν, ὑποσχόμενος καταθύσειν τὸν φανέντα. τοῦ δὲ Ποσειδῶνος ταῦρον ἀνέντος αὐτῷ διαπρεπῆ τὴν βασιλείαν παρέλαβε, τὸν δὲ ταῦρον εἰς τὰ βουκόλια πέμψας ἔθυσεν ἕτερον. ὀργισθεὶς δὲ αὐτῷ Ποσειδῶν, ὅτι μὴ κατέθυσε τὸν ταῦρον, τοῦτον μὲν ἐξηγρίωσε, Πασιφάην δὲ ἐλθεῖν εἰς ἐπιθυμίαν αὐτοῦ παρεσκεύασεν. ἡ δὲ ἐρασθεῖσα τοῦ ταύρου συνεργὸν λαμβάνει Δαίδαλον, ὃς ἦν ἀρχιτέκτων πεφευγὼς ἐξ Ἀθηνῶν ἐπὶ φόνῳ. οὗτος ξυλίνην βοῦν ἐπὶ τροχῶν κατασκευάσας, ἐκδείρας τε βοῦν τὴν δορὰν περιέρραψε, καὶ θεὶς ἐν ᾧπερ εἴθιστο ὁ ταῦρος λειμῶνι βόσκεσθαι, τὴν Πασιφάην ἐνεβίβασεν.*

---

23) Auf 1 c wieder ganz übersehen.

24) Ich gebe den an zwei Stellen interpolirten Text in der durch HERCHER gereinigten Fassung.

ἐλθὼν δὲ ὁ ταῦρος ὡς ἀληθινῇ βοῒ συνῆλθεν. ἡ δὲ Ἀστέριον ἐγέννησε τὸν κληθέντα Μινώταυρον. οὗτος εἶχε ταύρου πρόσωπον, τὰ δὲ λοιπὰ ἀνδρός· Μίνως δὲ ἐν τῷ λαβυρίνθῳ κατά τινας χρησμοὺς κατακλείσας αὐτὸν ἐφύλαττεν. ἦν δὲ ὁ λαβύρινθος οἴκημα καμπαῖς πολυπλόκοις πλανῶν τὴν ἔξοδον.

Poseidon also war es, dessen Zürnen die unnatürliche Leidenschaft über Pasiphae verhängt hat. Als man dem Minos sein Anrecht auf die Königswürde streitig machen wollte, hatte er sich erboten, sein göttliches Herrscherrecht dadurch zu erweisen, dass die Götter ihm jeden Wunsch erfüllen würden. Darauf opfert er dem Poseidon und bittet, dass er ihm aus den Meereswogen einen Stier emporsenden möge, den er ihm zu opfern gelobt. Poseidon erfüllt das Gebet, aber Minos nicht sein Gelübde; den gottgesandten Stier behält er für sich und opfert dem Gotte einen anderen. Dafür verhängt Poseidon, dass durch den ihm vorenthaltenen Stier Schmach und Schande über das Haus des Minos kommt.

Zweimal ist in dieser Erzählung von einem Opfer für Poseidon die Rede. Das erste Mal, als Minos dem Gotte seinen Wunsch und sein Gelübde vorträgt. Dieses Opfer auf der rechten Schmalseite des Sarkophags dargestellt zu sehen, würde an sich wegen der Gegenwart der Europa, wenn diese Benennung richtig ist, sehr nahe liegen; ist sie doch auch selbst lebhaft dafür interessirt, dass ihrem mit Zeus erzeugten Sohn die Königswürde nicht entgehe. Aber dann bleibt die Darstellung auf der linken Schmalseite, wo gleichfalls ein unblutiges Opfer dargebracht wird, völlig räthselhaft. Das zweite Opfer aber scheint erst recht nicht gemeint zu sein, da es, wie ausdrücklich gesagt wird, nicht in Früchten, sondern in einem Stier besteht. Aber ist es denn ganz ausgeschlossen, dass nach einer Variante der Sage Minos dem Poseidon statt des gelobten Stieres überhaupt kein blutiges, sondern ein unblutiges Opfer darbrachte?

Die einzige poetische Behandlung der Sage, die wir, abgesehen von gelegentlichen Erwähnungen bei alexandrinischen und römischen Dichtern, kennen, sind die Kreter des Euripides. Nur zwei Fragmente sind erhalten, aber das eine bei Porphyrios *de abst.* 4, 19 enthält einen sehr wichtigen Zug.[25]) Es ist ein Stück oder richtiger der Anfang der Parodos. Den Chor bildeten *οἱ ἐν Κρήτῃ τοῦ Διὸς προφῆται,* wie Porphyrios sagt, oder die *Διὸς Ἰδαίου μύσται,* wie sie sich selbst nennen. Da Minos gleich im ersten Vers angeredet wird, muss er bereits auf der Bühne sein. Er war also in der Dialogpartie des Prologs Mitunterredner. Die einleitende Monologpartie aber kann er nicht gesprochen haben, da sie nur einer in die geheimnissvolle Vorgeschichte eingeweihten Person zufallen konnte, also entweder der Pasiphae selbst, wie KUHNERT annimmt[26]), oder, was ebenso gut denkbar ist, dem Daidalos, wenn nicht etwa Poseidon selbst den ersten monologischen Theil des Prologs sprach, und dann erst Minos im Gespräch mit Pasiphae oder Daidalos auftrat. Der Chor aber sang (fr. 472 NAUCK):

25) Ich habe die folgende Darlegung ihrem wesentlichen Inhalt nach schon bei KUHNERT Daidalos (Fleckeisens Jahrb. f. class. Phil. XV Suppl. B. S. 193) gegeben, glaube aber um so mehr hier noch einmal ausführlicher auf die Frage zurückkommen zu sollen, als mein Freund KÖRTE *I Rilievi delle Urne etrusche* S. 83 sich nicht für überzeugt erklärt hat.

26) a. a. O. S. 194.

Φοινικογενοῦς τέκνον Εὐρώπης
καὶ τοῦ μεγάλου Ζηνός, ἀνάσσων
Κρήτης ἑκατομπτολιέθρου,
ἥκω ζαθέους ναοὺς προλιπών,
οὓς αὐθιγενὴς τμηθεῖσα δοκὸς
στεγανοὺς παρέχει Χαλύβῳ πελέκει
καὶ ταυροδέτῳ κόλλῃ κραθεῖσ'
ἀτρεκεῖς ἁρμοὺς κυπαρίσσου.
ἁγνὸν δὲ βίον τείνων ἐξ οὗ
Διὸς Ἰδαίου μύστης γενόμην,
καὶ νυκτιπόλου Ζαγρέως βροντὰς
τοὺς ὠμοφάγους δαῖτας τελέσας
Μητρί τ' ὀρείῳ δᾷδας ἀνασχὼν
καὶ Κουρήτων
βάκχος ἐκλήθην ὁσιωθείς.

Πάλλευκα δ' ἔχων εἵματα φεύγω
γένεσίν τε βροτῶν καὶ νεκροθήκης
οὐ χριμπτόμενος τήν τ' ἐμψύχων
βρῶσιν ἐδεστῶν πεφύλαγμαι.

Der Chor bekennt sich also hier zum ausgesprochensten Vegetarianismus, der jeden Fleischgenuss und somit jedes blutige Opfer verabscheut[27]. Es lässt sich nicht verkennen, wie trefflich, zu solcher Anschauung die auf den Schmalseiten dargestellten Fruchtopfer passen. Da nun der idäische Zeus, dessen Mysten dieses Lied singen, in dem Stücke von dem Vater des Minos unmöglich unterschieden worden sein kann, liegt da die Annahme nicht ausserordentlich nahe, dass auch Minos selbst in dem Stücke als Anhänger derselben Religion erschienen sei? Hierdurch fällt aber auf den Bruch des Gelübdes und die Verschonung des Stieres ein ganz neues Licht. Nicht die Freude an dem schönen Thier und der Stolz auf seinen Besitz, — ein im Drama kaum brauchbares Motiv, — sondern religiöse Bedenken waren es, die ihn veranlassten, sein Gelübde zu brechen, wobei man eher annehmen muss, dass er erst nach Ablegung des Gelübdes sich in die Mysterien einweihen liess, als dass er schon bei der Ablegung es nicht zu halten entschlossen war. Die oben angenommene Sagenvariante, wonach Minos statt des gelobten Stieres dem Poseidon Früchte opferte, ist somit für die Kreter des Euripides durchaus wahrscheinlich; und eben dieses Opfer stellt die rechte Schmalseite des Pasiphae-Sarkophags dar.

27) Vgl. auch das von Valckenaer mit Recht den Kretern zugewiesene und wohl gleichfalls in die Parodos gehörige Fragment 912 Nauck: *σοὶ τῷ πάντων μεδέοντι χοὴν*
πέλανόν τε φέρω, Ζεὺς εἴτ' Ἀίδης
ὀνομαζόμενος στέργεις· σὺ δέ μοι
θυσίαν ἄπυρον παγκαρπείας
δέξαι πλήρη προχυθεῖσαν.

Die drei Jünglinge auf der linken Schmalseite habe ich früher für die Repräsentanten des Chores, also für Mysten des idäischen Zeus, gehalten. Allein die jugendlich kräftige Erscheinung und das Fehlen der im Chorlied erwähnten Gewänder sind dieser Annahme nicht günstig. Auch scheinen sie befremdet und zögernd auf das Fruchtopfer zu blicken, wie auf etwas neues und seltsames. Ich schlage vor, in ihnen die drei Söhne des Minos, Katreus, Deukalion und und Androgeos zu erkennen, die der neuen von ihrem Vater angenommenen Religion misstrauisch gegenüber stehen.

Von einer besondern Bedeutung ist noch die Rolle der Europa, wenn wir sie in der Frau auf der rechten Schmalseite richtig erkannt haben. Wenn ihrer Liebe zu Zeus überhaupt in dem Stücke gedacht war — und das ist an sich höchst wahrscheinlich und scheint überdiess durch das Zeugniss des Malalas[28]) bestätigt zu werden — so war es ganz unvermeidlich, dass Europas Verhältniss zu dem in einen Stier verwandelten Zeus und Pasiphaes Liebe zu dem von Poseidon gesandten Stiere, wie sie ja thatsächlich nur verschiedene Brechungen desselben mythologischen Grundgedankens sind[29]), zu einander in Parallele gesetzt wurden. Und bei einem Dichter, bei dem das Tiefpoetische mit dem Trivialen so nahe beisammen wohnt, war auch das Motiv nicht ausgeschlossen, dass gerade Europa es war, die ihren Sohn von dem Stieropfer abhielt und in seinen religiösen Bedenken bestärkte.

Dass die Geburt des Minotauros und das dadurch zu Tage kommende Verbrechen der Pasiphae den eigentlichen Inhalt des Euripideischen Stückes bildete, steht durch Libanius fest.[30]) Den Verlauf der Handlung hat G. Körte mit Hilfe der Illustrationen auf etruskischen Urnen scharfsinnig und im wesentlichen gewiss richtig reconstruirt.[31]) Nur möchte ich aus der Sarkophagdarstellung den Schluss ziehen, dass auch Europa in dem Stücke Person war und als die greise Ahnfrau des Hauses eine ähnliche Rolle spielte wie Kadmos in den Bakchen.

Die Darstellungen auf dem Sarkophag entsprechen also nicht eigentlich dem Inhalt der Kreter, sondern ihrer Vorgeschichte, die aber in diesem Falle von ganz besonderer Wichtigkeit ist. Enthielt sie doch den genialen Versuch des tiefsinnigen Dichters den abstossenden Mythos sittlich und religiös zu vertiefen. Nicht die verbuhlte Pasiphae, sondern Minos der Mystiker war der Mittelpunkt der Euripideischen Tragödie.

---

28) p. 31, 6 *ἐξ ἧς ἔσχεν υἱὸν τὸν Μίνω, καθὼς καὶ Εὐριπίδης ὁ σοφώτατος ποιητικῶς συνεγράψατο, ὅς φησι· Ζεὺς μεταβληθεὶς εἰς ταῦρον Εὐρώπην ἥρπασεν.* Da bald darauf die Kreter erwähnt werden, scheint sich dies Citat auf diese und nicht auf den *Φρίξος* (fr. 820 Nauck) zu beziehen.

29) S. zuletzt Roscher Selene und Verwandtes S. 137.

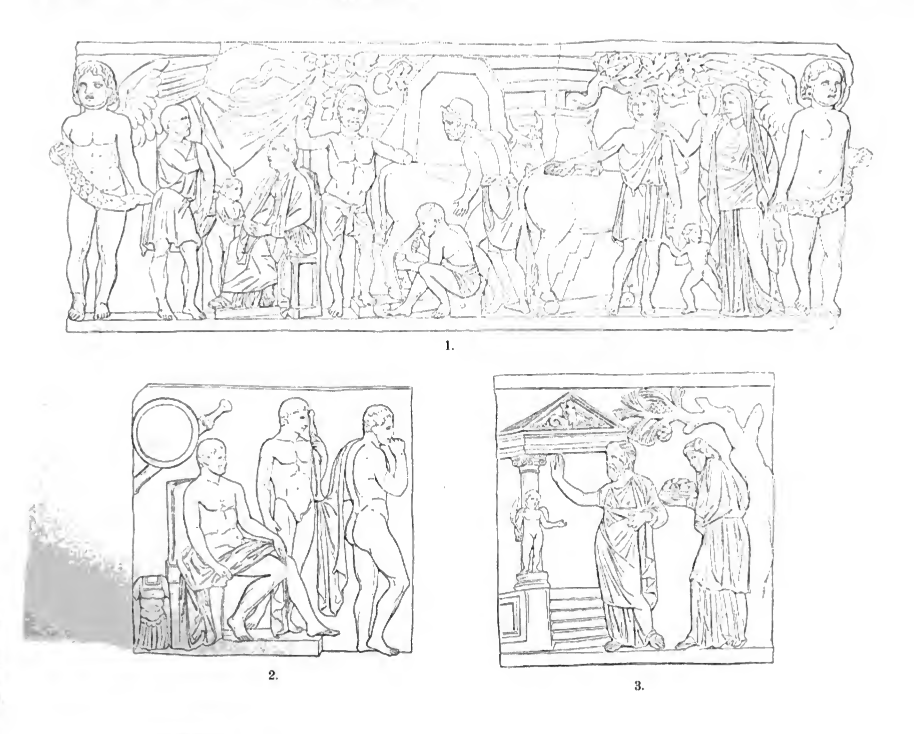
30) *Decl.* vol. III p. 64 *οὐχ ὁρᾶτε τὸν Μίνω δεινὰ πάσχοντα ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τὴν οἰκίαν αὐτοῦ διὰ τοῦ τῆς Πασιφάης ἔρωτος ἐν αἰσχύνῃ γεγενημένην;*

31) Die Kreter des Euripides in den Hist. u. philol. Aufs. E. Curtius gewidmet S. 197 ff. und *I Rilievi delle Urne etrusche* II S. 83 f.; vgl. auch Kuhnert a. a. O. S. 193.

Erklärung der Abbildungen.

Tafel I. II	1	Vorderseite des Pasiphae-Sarkophags im Louvre.
	2	L. Schmalseite des Pasiphae-Sarkophags im Louvre.
	3	R. " " " in Villa Borghese
	1 a	Zeichnung der Gir. Ferrari im Cod. Berolinensis Fol. 10.
	2 a	" " " " " " " Fol. 28.
	3 a	" " " " " " " Fol. 4.
Tafel III. IV	1 b	Zeichnung aus dem Skizzenbuch eines Anonymus bei A. W. Franks in London.
	1 c	Zeichnung aus dem Sammelband XVIII in Windsor Fol. 61.
	2 c	" " " " " " " Fol. 9.
	3 c	" " " " " " " Fol. 9.

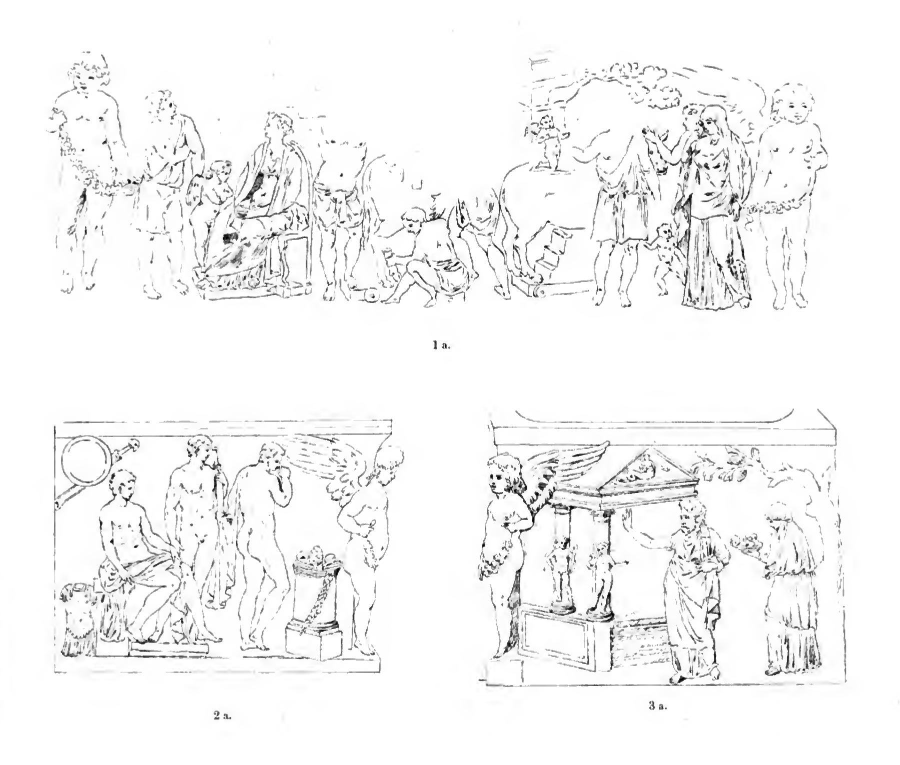
Druck von Ehrhardt Karras in Halle a. S.



1.

2.

3.



1 a.

2 a.

3 a.



1 b.

1 c.

2 c.

3 c.

